

PICASSO Y CHRISTIAN ZERVOS, LOS DIBUJOS ESCULTÓRICOS DEL CUADERNO DE CANNES, EN 1927, Y LAS ESCULTURAS BIOMÓRFICAS MODELADAS EN PARÍS, EN 1928

ANDRÉS LUQUE TERUEL¹

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

Abstract: This article establishes the analysis of Picasso's drawing in Cannes, in 1927, and their relation with the sculptures fashioned in París in 1928. The review of this drawing with a new plastic purpose and the comparison with other preceding sculptures in different materials facilitate a new reading, and explain the artist evolution in that specialty and the unpublished nature of immediate sculptures. The influence on important avant-garde and surrealist artists increases the interest in this review and the conclusions reached.

Key word: Picasso / Avant-garde / Contemporary Sculpture / Organic Abstraction / Surrealism.

Resumen: El artículo plantea el análisis de los dibujos escultóricos de Picasso en Cannes, en 1927, y la relación establecida con las esculturas que modeló en París en 1928. La revisión de esos dibujos desde una perspectiva plástica y la comparación con otras esculturas anteriores en distintos materiales permiten una nueva lectura, que explica la evolución del artista en ese género y la naturaleza inédita de las esculturas inmediatas. La ascendencia de éstas sobre grandes creadores vanguardistas y los surrealistas en general aumenta el interés de esta revisión y las conclusiones obtenidas.

Palabras claves: Picasso / Vanguardias / Escultura Contemporánea / Abstracción orgánica / Surrealismo.

Christian Zervos y Daniel-Henri Kahnweiler fueron testigos excepcionales del proceso creativo de las esculturas que Picasso modeló en yeso en 1928. El primero de ellos las analizó y publicó ese mismo año y las consideró deformaciones biomórficas, de modo que la definición quedó establecida como principio de identificación de unos desarrollos volumétricos y formales inéditos en el arte de vanguardia.² Kahnweiler mantuvo los términos y, a través de éste, también Brassaï en las décadas de los años treinta y cuarenta.

Javier Mañero destacó la importancia de Christian Zervos como uno de los principales difusores de la idea del arte moderno, impuesta a partir de 1945, gracias a la edición de la revista *Cahiers d'Art*,³ en París, durante el amplio período comprendido entre 1926 y 1960. Lo señaló como el responsable de la primera Historia de la pintura Contemporánea rigurosa, en la que planteó la modernidad renovadora como la opción radical y vanguardista de

un presente artístico siempre renovado. También destacó que fue el autor del primer catálogo razonado de la obra de Picasso; y que se ocupó de éste en la citada revista en más de sesenta ocasiones entre 1914 y 1946. En dos de esos artículos, fechados en 1928 y 1929, planteó el primer estudio de estos dibujos escultóricos, que, por su potencia volumétrica, consideró modelos de un hipotético monumento. Como advirtió Javier Mañero, Christian Zervos dedujo que Picasso afrontó en ellos el planteamiento de la escultura como figura simbólica pura, en la que la nobleza de lo estático y los pares de valores formados por los conceptos masa-volumen y vacío-espacio, *anticipan la nueva escultura entre la abstracción y el surrealismo* y plantean una intuición espacial en la multiplicidad de aspectos equivalentes a los generados por la arquitectura⁴ (Fig. 1).

Es la categoría de la que partieron Alfred Barr y Françoise Levaillant en las décadas siguientes, con

¹ Fecha de recepción: 14-11-2011 / Fecha de aceptación: 30-7-2012.

² ZERVOS, Christian, 1928, pp. 277 y ss. ZERVOS, Christian, 1929, pp. 341 y ss.

³ MAÑERO RODICIO, Javier, 2009-2010, pp. 280 y ss.

⁴ MAÑERO RODICIO, Javier, 2009-2010, pp. 301 y ss.

porque representan un momento del transformarse. Ese momento depende, según Françoise Levaillant,¹¹ de los contrastes debidos a la rigidez de la masa y al movimiento de los apéndices volubles que la transforman sin llegar a la escisión.

Werner Spies profundizó en su conocimiento y reconoció la importancia de la publicación de Christian Zervos y de los juicios de Alfred Barr y Levaillant y añadió las posibles influencias de las *arquitecturas negras* de André Gide, publicadas en la misma revista, en 1927, sobre las que supuso que el primero se las pudo enseñar a Picasso antes de que ello sucediera.¹²

Partiendo de esa suposición, planteó el estudio formal con el rigor que lo caracteriza y dedujo la sólida concepción estructural del conocimiento y la admiración de la arquitectura megalítica. No presentó ninguna prueba documental ni argumentos que lo fundamentasen, por lo que no pasa de una suposición, eso sí, admitida por John Golding con matices, como la equivalencia inicial con los signos neolíticos y la nueva valoración hacia las estructuras megalíticas en relación con Joan Miró;¹³ fundamento que apenas tuvo en cuenta Victoria Combalá, cuando estudió los paralelismos y las influencias entre los dos artistas, pasados casi veinticinco años.¹⁴

Werner Spies lo había dado por resuelto y, en su opinión, la deformación del contorno está unida o procede del éxtasis plasmado en el cuadro *El baile*, en 1925, en el que el movimiento basado en juegos rítmicos apreciados en *Las Señoritas de Aviñón*, resuelve las contraposiciones con el contraste de la rigidez del bloque y el gesto de la manipulación, tal propuso Levaillant. En consecuencia, destacó la configuración de formas abstractas que generan el movimiento por inducción, esto en función de las asociaciones orgánicas en un sentido plástico, de modo que los ensanchamientos, hinchazones, expansiones y modificaciones de todo tipo determinan la unidad de la forma. Con ello llegó a la siguiente conclusión:

Lo que antes, por una yuxtaposición de distintas formas, llevaba una modificación constructiva en la

que, no obstante, cada elemento seguía siendo reconocible, se convierte ahora en una suma que abarca la totalidad.

Werner Spies reconoció que esas deformaciones buscan la linealidad, el contorno interrumpido y dedujo un método operativo, común a las esculturas *Bañista (Metamorfosis I y II)*, en las que advirtió diferencias propias de la ejecución en distintos medios:¹⁵

Nueva y decididamente rotunda es la contraposición de partes llenas y vacías, de formas afiladas y superficies amplias y pastosas. La escultura se caracteriza por equilibrio que no tienen los bocetos. Los abultamientos, las deformidades biomórficas de la figura son compensadas por dos grandes zonas vacías incorporadas a la escultura. A través de la escultura se pueden tender dos ejes –un eje longitudinal y un eje transversal– que se cortan en el centro. De este modo se obtienen cuatro espacios que podemos convertir en cuadrantes, volúmenes y zonas vacías están distribuidos con bastante regularidad. Esto es lo que confiere a la escultura una rotunda sensación de sosiego.

Tal linealidad fue estudiada por John Golding,¹⁶ que estableció relaciones directas entre los dibujos de los carnets de 1928 y las esculturas de los años siguientes, correlación que habría que tener en cuenta en el estudio de los dibujos del año 1927 y su correspondencia en las dos esculturas del año 1928. Lo que aquí interesa de esos dibujos escultóricos estudiados por John Golding es cómo se relacionan con las esculturas indicadas, y no su naturaleza en sí, pues unos y otras están concebidos mediante adiciones de módulos, partes o múltiples piezas independientes, procedimiento técnico próximo al ensamblaje que determina una condición distinta. En esa linealidad y la distinta aplicación vio Allan Bowness la base de nuevas definiciones estructurales, que pronto utilizó en otros y distintos tipos de esculturas.¹⁷

Werner Spies añadió respecto de *Las bañistas de Cannes*:

El movimiento, empleado en el cubismo apenas como estímulo de un proceso formal, provoca aquí una nueva ampliación de la forma. Picasso introduce

¹¹ LEVAILLANT, Françoise, 1966, cuaderno cinco.

¹² SPIES, Werner, 1971 y 1989, pp. 97 y ss.

¹³ PENROSE, Roland; GOLDING, John, 1974, pp. 65 y ss.

¹⁴ COMBALÁ, Victoria, 1998, pp. 69 y ss.

¹⁵ SPIES, Werner, 1989, p. 98.

¹⁶ COWLING, Elizabeth; GOLDING, John, 1994.

¹⁷ BOWNESS, Allan, 1981, pp. 88 y 89.

formas abstractas que generan movimiento por inducción: líneas onduladas, círculos, dobleces, pliegues, curvas. Pero tan importante como esa evocación conceptual de la dinámica, una dinámica diametralmente opuesta al empirismo del movimiento de los futuristas, es el nuevo tipo de forma empleada. Si ésta era geométrica en las obras cubistas y precubistas, ahora, ahora es orgánica: ensanchamiento, hinchazones, expansiones, modificaciones que en su totalidad evocan asociaciones orgánico-plásticas. Con ello se busca la unidad de la forma. Lo que antes, por una yuxtaposición de distintas formas, llevaba a una modificación constructiva en la que, no obstante, cada elemento seguía siendo reconocible, se convierte ahora en una suma que abarca la totalidad.

Si el cubismo buscaba una definición del tema pictórico, que –como reacción a la línea fluida del modernismo– iba abandonando progresivamente el contorno e incluso ponía en entredicho la dimensión aparental del ser, ahora surge una deformación que busca la linealidad, el contorno ininterrumpido.

Maurice Jardot¹⁸ acotó la supuesta relación con el surrealismo, rechazada por Picasso excepto en unos dibujos de 1933. En esa línea, Werner Spies dejó como incierto el posible intercambio de influencias entre Picasso y André Bretón; mas reclamó, con acierto, la supremacía creativa de Picasso sobre los surrealistas, pues éste había llegado antes que ellos a la fusión de las formas como origen del éxtasis y, con éste, a la evasión y el trance. Citó como la primera obra en la que sucedió esto a las *Bañistas* de Biarritz,¹⁹ en 1918.

Pierre Daix²⁰ planteó la reflexión en otros términos, recordó que en el primer número de la revista surrealista *La révolution* aparece una construcción de Picasso, fechada en 1914, y que cuando Bretón defendió los fundamentos de la pintura surrealista lo hizo invocando a Picasso, de quien publicó *Las Señoritas de Aviñón* y tres pinturas cubistas y una de sus últimas obras, *La danza*. Visto esto, y teniendo en cuenta que el término surrealista fue acuñado por Apollinaire en la época del cubismo, expuso que es clara la independencia de Picasso y el acercamiento de Bretón y los suyos a aquél.

Werner Spies indicó ciertos paralelismos de Picasso con Henri Laurens en lo que refiere a los planteamientos globales de los volúmenes; y estableció la influencia directa sobre Salvador Dalí, pues estimó las transformaciones orgánicas de éste, por ejemplo, las de *El gran masturbador*, debidas a los contornos aerodinámicos de los proyectos escultóricos de aquél. Además, afirmó la influencia de las deformaciones orgánicas de Picasso sobre Arp, Miró y Tanguy, cuyas miradas atendieron también a las asociaciones zoomórficas y vegetales de Kandinsky; y, sobre todo, en Alberto Giacometti, algunas de cuyas esculturas, en 1929 y 1932, remiten directamente a sus proyectos escultóricos de 1929.

Una vez planteado esto, Werner Spies retrocedió para buscar un origen en el procedimiento de Picasso, anterior al surrealismo.²¹ Estimó que el antecedente inmediato de Picasso para estos proyectos escultóricos fue la figura del fondo de una pintura de Matisse, *Lujo I*,²² en París, en 1907. Le atribuyó una *radical variación de la forma propuesta*, y, en sintonía con la opinión de Michel Leiris,²³ que negó el vínculo de Picasso con los surrealistas, añadió que *no debemos confundir la amplitud de las variaciones que Picasso practica en sus temas con la pretensión surrealista de ensanchar la propia realidad*. Justificados los estímulos, Werner Spies defendió la independencia de las abstracciones orgánicas de Picasso incluso respecto de la definición de arte abstracto, pues identificó la relación inevitable entre las *deformaciones y la realidad que subyace y prevalece*.

Carsten-Peter Warncke planteó sus análisis desde una perspectiva de conjunto superior a los estilos y pensó que *las variaciones sobre una forma básica marcan un retorno a ciertos temas, pero con una decisiva metamorfosis de la forma*.²⁴ La interpretó así:

El tema de las bañistas, elaborado en numerosos estudios durante los años 1920 y 1921, es tratado ahora por el artista desde el punto de vista del puro efecto formal. Las partes del cuerpo –el torso y las extremidades– son representadas de manera mecánica, alargadas, comprimidas y adelgazadas en forma casi lineal, o como partes orgánicas blandas, en-

¹⁸ JARDOT, Maurice, 1955, pp. 31 y ss.

¹⁹ Z III, 237.

²⁰ DAIX, Pierre, 1991, pp. 84 y ss.

²¹ SPIES, Werner, 1989, p. 101.

²² Museo Nacional de Arte Moderno. Centro Georges Pompidou, París. Óleo sobre lienzo, 210 x 138 cm. SM 109.

²³ LEIRIS, Michel, 1930, pp. 57-70.

²⁴ WARNCKE, Carsten-Peter, 1992, pp. 311 y 312.

sambladas aisladamente o en estructuras cerradas. Finalmente, en el año 1928, Picasso descompone de forma rigurosa las estructuras y construye configuraciones geométricas sobre el papel de dibujo, valiéndose de pincel, pluma y tinta china. Ahora tienen la apariencia de partes angulosas y rectas, planas y voluminosas, como si fueran esferas y discos modelados en piedra.

Más tarde, como esculturas, recuperan sus formas orgánicas y así surgen las Metamorfosis. Pero al trasladar los temas a la pintura, el artista varía nuevamente la abstracción desde el punto de vista temático y la ubica en el mundo de las bañistas, creando composiciones escénicas que muestran un ballet de figuras amorfas sobre la playa.

La relación propuesta por Warncke implica el análisis de las formas y las relaciones establecidas entre las soluciones bidimensionales y las plásticas, valoradas respecto de la concepción unitaria, regida por el sistema creativo propio, que relaciona a los géneros en la producción del artista. Ahí radica el interés de su aportación, en que no deslindó los conceptos en función de los géneros, sino vio en éstos los cauces necesarios para la interpretación de aquéllos, sin más condicionantes que los de las posibilidades interpretativas de las cualidades plásticas derivadas de las referencias originales.

Warncke asumió que los estados escultóricos y los pictóricos de Picasso son parte de una misma dimensión estética, regida por los conceptos y animada por las variaciones intuitivas aplicadas sobre los mismos.

II. La esquematización, el equilibrio y la continuidad; y la primera en acción, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) I y II

El primer estado de la serie, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) I,²⁵ desarrolla un volumen en continuidad con adscripción lineal en función de los dos soportes unidos en ángulo en la extensión superior transversal, que produce una contra silueta piramidal interior. Ésta protagoniza la inversión de valores con un potente negativo (Fig. 2, izq).

La extensión del carboncillo corresponde a la del barro o el bronce en una obra tridimensional. La materia en extensión se comporta como la *res extensa* barroca, concepto que concuerda con los fuertes contrastes lumínicos, habituales en la pintura de Picasso, de idéntica procedencia imbuída

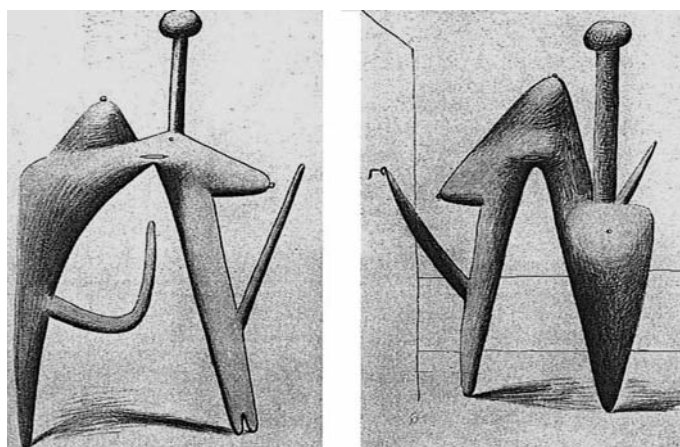


Fig. 2. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) I y II.

en las tradiciones hispanas. La rigurosa esquematización y la incidencia de los apéndices repartidos en distintas direcciones determinan valores formales vanguardistas en los que se diluyen, o, mejor dicho, a los que sirven, tales conceptos.

La distribución de la materia en extensión, esto es, la distinta configuración en función del criterio de agrupación del volumen en torno al espacio en hueco aportado por el alzado del doble soporte y la continuidad común superior; las distintas características de los apéndices, en cuanto a la incidencia de los desarrollos formales de éstos y a la intención de las distribuciones; y, aún más, el carácter específico de los escasos detalles anatómicos, cuando los hay, aportan los rasgos que diferencian a las veinte unidades.

Ésta tiene la base del soporte izquierdo en forma de pequeña horquilla; un apéndice exterior y en diagonal ascendente en el tercio de ese mismo lado; otro, en ángulo redondeado y ascendente, en el interior del contrario, dentro del espacio vacío de la contra silueta; dos abultados y con un resalte en la parte superior, uno en la parte superior de la extensión lateral izquierda, paralelo al suelo, y el otro sobre la unión superior, por lo tanto hacia arriba; y el último, fundamental para el encaje de las formas, sobre la ligera proyección en ángulo de la superficie superior, a la izquierda del abultamiento anterior, vertical y con remate esférico.

Los apéndices inferiores representan las extremidades superiores; los abultamientos, los pechos, éstos desde distintas perspectivas, uno en su posición natural y el otro tendido y hacia arriba; y el

²⁵ Z VII, 90.

remate superior, el cuello y la cabeza. La línea oval invertida sobre el ángulo de la contra silueta, y una pequeña circunferencia, sobre ésta y desplazada hacia la izquierda, bajo la base del apéndice superior, completan la relación de referencias, pues aluden a la boca y uno de los ojos.

La simplificación extrema de los elementos y la situación anómala de casi todos ellos, las más significativas, el origen de los brazos en las piernas, los distintos rayos de visión central para los pechos, el descentramiento y la impersonalidad de la cabeza, y la reubicación de los rasgos faciales, parciales y atrofiados, en el torso, determinan una configuración casi abstracta que, si no llega a esa condición, es por las asociaciones arbitrarias que tanto recuerdan a las adiciones constructivas del mismo artista y los escultores del Este europeo que asumieron sus novedades técnicas.

La primera que representa una acción clara es *Bañista del paseo de La Croisette* (o de Cannes) II.²⁶ El desarrollo de la materia en extensión y el doble apoyo en dos soportes que producen un hueco silueta apuntado interior es común a todas (Fig. 2, der).

Las diferencias entre unas y otras están en la ubicación de los volúmenes y la extensión, dirección y colocación de los apéndices. El soporte izquierdo, en forma de corazón apuntado, adquiere una dimensión casi cónica con el potente sombreado y el claroscuro correspondiente en la zona volteada superior. En la zona central de ésta, bien iluminada, se identifica un elemento señalado en superficie, una pequeña circunferencia, tanto que es diminuta, casi imperceptible.

Tal forma sirve de base a un apéndice cilíndrico que duplica la altura, rematado por una esfera achatada, parecida a una elipse invertida; y a otro pequeño y puntiagudo, en el vértice izquierdo de la anterior extensión. El desarrollo de la materia en extensión continúa en el lado opuesto de esa misma base, de modo que la proyección cónica en diagonal interior, más ancha que el apéndice central, posibilita el desarrollo del elemento superior común al otro soporte.

El soporte derecho, apuntado también, es mucho más estrecho y se proyecta en altura hasta un nivel análogo que determina la configuración piramidal y peraltada del hueco silueta interior. La extensión superior, más ancha que el soporte dere-

cho y menos que el izquierdo, se descompensa por la proyección en ángulo exterior del perfil de aquel soporte, antes de llegar al vértice del hueco silueta, circunstancia que anula el principio de simetría establecido desde la base.

Eso genera un volumen trapezoidal, cuyo perfil superior rectilíneo, describe una diagonal ascendente de izquierda a derecha, con el extremo superior una vez pasado el eje del vértice del hueco silueta. Éstos, redondeados, con pequeñas esferas de remate, quedan pues, en distintas posiciones, el izquierdo, interior, elevado y hacia arriba; el derecho, descendente, pero firme por la proyección en ángulo de noventa grados de la extensión, horizontal, paralelo al suelo. En el nexo de la doble extensión de soporte, justo sobre el vértice del hueco silueta, aparece el segundo y último elemento representado en superficie, un óvalo invertido.

La descompensación de los volúmenes y la inestabilidad de la figura está contrarrestada con el apéndice exterior que completa la configuración. Sale del tramo medio del soporte derecho y asciende en diagonal exterior protagonizando la acción, pues del extremo sale una llave en dirección a un plano rectangular vertical sobre dos líneas de fondo horizontales, que representan el agua y una caseta de playa.

Como en todos los estados, los apéndices representan los brazos y el cuello con la cabeza; las esferas desde distintas perspectivas, los pechos femeninos en dos posturas sugerentes, eróticas, pese a la esquematización y la ambigüedad; y los elementos superficiales, los rasgos faciales fuera de su ubicación natural.

III. La progresiva autonomía de los volúmenes y la transformación orgánica de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) III y IV

Picasso concibió la sucesión de tres unidades volumétricas muy diferenciadas, aunque no autónomas, pues son una sola y no la unión de tres partes distintas, en *Bañista del Paseo de La Croisette* III (o de Cannes) III²⁷ (Fig. 3, izq).

Las unidades que constituyen las piernas, a modo de doble soporte vertical, tienen una forma arbitraria sin ninguna semejanza con la referencia de la figura femenina. Son dos segmentos de elipses

²⁶ Z VII, 91.

²⁷ Z VII, 92.

invertidos y con el lado interior recto, con una forma parecida a la de un *boomerang*, con mayor volumen el derecho y, por esto, descompensados en cuanto a presencia corporal. También en lo relativo al movimiento, pues aquél presenta una leve inclinación interior.

La extensión de materia en la parte superior, con una base oval horizontal, prolongada con una elevación en ángulo y también en forma de medio óvalo en el lado derecho, similar al extremo contrario de la base, aunque éste más estrecho, confirma la progresiva abstracción del estado. Pequeñas esferas marcan el punto de inflexión en ambas, no así en la del extremo inferior derecho, casi anulada por la extensión del soporte correspondiente; sin la proyección lateral determinada por el apoyo interior del soporte contrario.

Los tres apéndices alusivos a los brazos y el cuello con la cabeza son muy básicos, en consonancia con el sentido abstracto de la configuración, que, no obstante, adquiere sentido por la equiparación de tales formas con las equivalentes identificadas en los anteriores estados en función de las analogías con la anatomía humana.

Uno sale del interior del soporte derecho, en la zona central, a la altura del perfil redondeado proyectado en diagonal, y se proyecta en horizontal, paralelo al suelo, hasta un punto próximo al soporte contrario, dividiendo en dos mitades el espacio trapezoidal en hueco silueta central; otro del tercio exterior del soporte izquierdo, en diagonal exterior y ascendente, caso hasta la misma altura que éste; y el tercero, cilíndrico y vertical, rematado por una pequeña esfera, en el centro de la extensión horizontal superior, doblando en altura a la sobre elevación lateral.

Las proyecciones ovales con esferas, de nuevo con distintos puntos de vistas, aluden a los pechos en las dos posiciones naturales del agrado de Picasso; y la ausencia de rasgos lineales en superficie, habituales referencias directas, fáciles de relacionar, las relativizan.

El equilibrio, inquietante, está determinado por los elementos superiores. La inclinación de los soportes hacia el lado izquierdo, más intensa la del derecho, está contrarrestada por la sobre elevación del extremo contrario del elemento horizontal. Esto produce dos efectos, una tendencia lateral que potencia la acción, representada por la llave del extremo del apéndice en la cerradura de

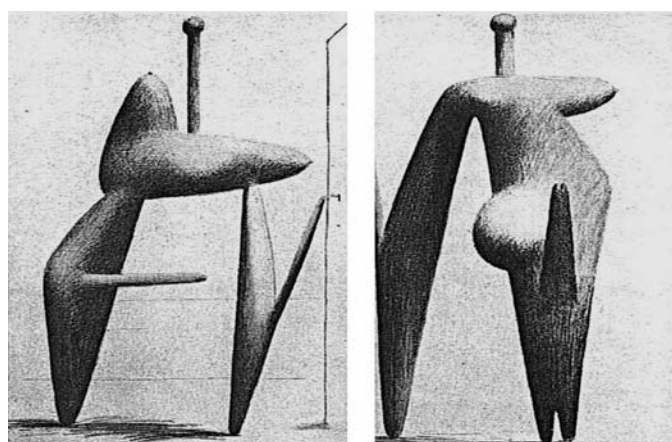


Fig. 3. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes)* III y IV.

una puerta; y otra superior de remache, con la intervención del apéndice superior a modo de contrapeso central, tal los pinjantes de la arquitectura gótica.

El desarrollo del soporte izquierdo de *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes)* IV,²⁸ tiene, en sí, una relativa semejanza con el cuerpo humano, aunque el desarrollo autónomo del otro soporte y el desplazamiento de los apéndices producen deformaciones inquietantes que lo diluyen (Fig. 3, der).

Las formas alargadas y prominentes de los dos soportes, siguen siendo análogas a un *boomerang*. La horquilla inferior del izquierdo proporciona una sensación parecida a la de dos piernas, que no son. El apéndice central y en diagonal exterior, cónico y con una leve depresión en la punta, confunde por su parecido con una erección masculina, confusión aumentada por el abultamiento esférico situado detrás y desplazado a la derecha, hacia el interior del elevado hueco silueta central. El punto central, realzado, le otorga sentido por su equivalencia con el pecho femenino. Todo ello queda entre el tercio y el espacio máximo de la sobre elevación que, invertida, vertical, hace las veces de silueta.

El soporte derecho es más esbelto, y su apéndice, cónico, exterior, vertical, apenas desplazado unas décimas hacia fuera, parte de la curvatura invertida que marca la distancia media en alzado y se eleva sobre la inflexión del perfil contrario. La extensión superior común, horizontal, trasdosa, acodada, desde la izquierda, con una forma redondea-

²⁸ Z VII, 93.

da y continua que cobija al vértice del hueco silueta piramidal determinado por la inclinación de los dos soportes. El volumen es inferior al del soporte izquierdo y su longitud a la de los apéndices inferiores, a los que supera en grosor. La prolongación hacia la izquierda proyecta el volumen horizontal sobre el perfil menguante del ancho soporte, y queda, firme, erguido, desafiante con la pequeña esfera de remate.

Concuerda con el apéndice contrario, y esto establece un sugerente juego entre el pecho derecho y el brazo izquierdo, delanteros e interiores; y el pecho izquierdo y el brazo derecho, los dos laterales y exteriores.

El apéndice superior, el único cilíndrico y rematado por una esfera, queda en el centro del empuje interior determinado por el soporte izquierdo, masivo, desplazado del centro natural, más cerca de la prolongación del eje del hueco silueta y el extremo derecho de la base horizontal. Aunque pequeño, es fundamental para el establecimiento del equilibrio y la equivalencia de las formas, ambiguas en sí y por la ausencia de detalles en las superficies.

IV. La transmutación pro surrealista, el primer cuerpo pesado y un estado mixto (extensión y unión), en *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) V, VI y VII

La reducción de los volúmenes en extensión y la proliferación y el aumento de la extensión de los apéndices complican la configuración de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) V²⁹ (Fig. 4, izq).

Los soportes mantienen su función, el derecho con clara forma de *boomerang*, con la rosca hacia fuera y una diminuta circunferencia en el interior de la inflexión; el izquierdo, de apariencia cilíndrica, mas con leve horquilla inferior y ensanchado en los extremos, los dos inclinados hacia dentro y tendentes a la formación de un amplio hueco silueta trapezoidal. La extensión superior no es horizontal, sino piramidal y vertical y con una esfera superior. En la base, una incisión horizontal cubre el vértice superior del hueco silueta trapezoidal.

El interior de éste está ocupado por dos apéndices y una extensión del soporte izquierdo. El primero,

cilíndrico, curvado, con la rosca hacia abajo y en diagonal desde el tercio hasta la base del soporte contrario; el segundo, comparte la base y sube en forma de cuerno hasta el tercio superior del soporte derecho. Tal proyección divide el espacio interior en tres. La extensión, un pecho femenino, escueto pero representado del natural y ligeramente caído, ocupa la mitad inferior del espacio superior.

De ese soporte, el izquierdo, sale un tercer apéndice, exterior, que continúa la proyección del primero de los interiores y proporciona un segmento de círculo que pasa sobre la extensión superior y supera en altura al total de la forma, unido con la esfera superior de uno de los dos remates cilíndricos, paralelos y gemelos, que apoyan, pues son autónomos, en el tercio superior de la parte exterior del soporte derecho. Un apéndice en forma de cuerno erguido desde la zona central, sobre la inflexión, los iguala en altura.

Las relaciones entre los segmentos de círculos exteriores y los interiores aportados por los apéndices que recuerdan cuernos, las diagonales consecuentes y las contrarias, y el protagonismo de las verticales superiores, producen relaciones complejas que no llegan a la abstracción por la inquietante presencia de los elementos figurativos.

El delicado movimiento de los pequeños soportes contrasta con la abstracción orgánica ascendente de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) VI³⁰ (Fig. 4, der).

El protagonismo de la extensión superior, piramidal, vertical, apuntada y rematada por una pequeña esfera, adquiere distinto sentido en la parte inferior, con otra extensión esférica y caída en la parte superior del hueco silueta, con forma próxima al rectángulo, y dos pequeños apéndices paralelos en doble diagonal exterior en la zona de prolongación del soporte; y en la superior, ágil, casi estirada desde la zona media y con una pequeña extensión esférica desplazada a la derecha.

El esquema compositivo de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) VII,³¹ es parecido al del tercer estado, aunque la configuración superior remite al sexto. Varían la forma de los soportes y los apéndices y la proyección volumétrica de la extensión superior (Fig. 5, izq).

²⁹ Z VII, 94.

³⁰ Z VII, 95.

³¹ Z VII, 96.

El soporte derecho tiene forma de corazón apun-
tado, interrumpido por la prolongación superior
de la parte interior; y el derecho, ovoide, con la
inflexión en el interior del tercio superior. El
apéndice derecho sale de la junta de la extensión
de éste, en diagonal descendente con ligera cur-
vatura en el sentido natural de la caída; y el iz-
quierdo tiene forma de *boomerang*, con el extre-
mo interior más corto y el exterior en diagonal
tal, en consonancia con la acción de la llave extre-
ma.

La extensión horizontal mantiene el escalona-
miento angular del tercer estado; mas invierte los
términos con la disminución del saliente izquierdo
y el aumento de la intersección y la extensión su-
perior, ésta tal el sexto estado, aunque apenas es-
tirada y con mayor protagonismo de la extensión
abultada desplazada hacia la derecha.

V. El movimiento de las masas pesadas, el peso estático y las referencias metálicas, de *Bañista del Paseo de La Croisette* *(o de Cannes)* VIII, IX y X

La continuidad de los soportes y la amplitud de
las formas adscritas anulan la necesidad de apén-
dices en *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de
Cannes) VIII³² (Fig. 5, der).

La inclinación del soporte izquierdo, en forma de
corazón interrumpida por la diagonal recta interior;
y la del derecho, con forma ósea en diagonal con-
vergente, unidas por una proporcionada extensión
superior, aportan una estructura sólida, animada
por los perfiles de las extensiones correspondientes.

Las de la prolongación superior del soporte izquier-
do, una lateral con cuatro lóbulos y la superior
apuntada y con remate esférico, parecen cuerpos
blandos estirados, la segunda en el sentido del sex-
to estado, potenciado por la disminución de la ma-
sa. Las del derecho, tres, tienen distinto carácter:
horquilla diagonal y levantada hacia el exterior en
la base; cilíndrica, con uniones curvas y extremo
con cuatro lóbulos en el tramo medio de la zona
interior, en diagonal descendente que divide el
huevo silueta en dos partes con forma de M; y
apuntada con una diminuta esfera en el vértice la
de la prolongación superior, que iguala en altura a
la esfera del otro lado, alusiva a la cabeza.

La configuración de *Bañista del Paseo de La Croi-
sette* (o de *Cannes*) IX³³ parte de la inversión del

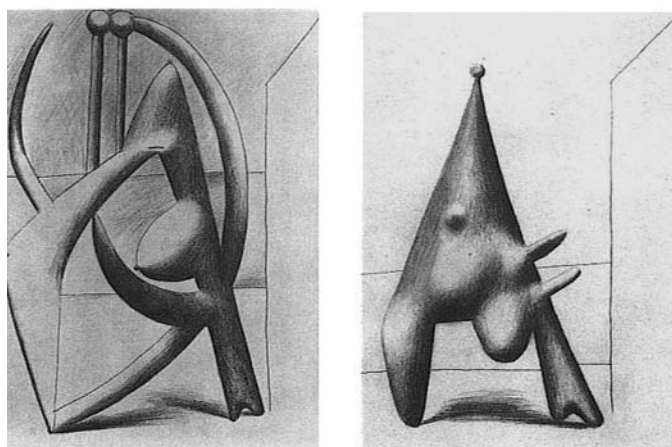


Fig. 4. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de *Cannes*) III y IV.

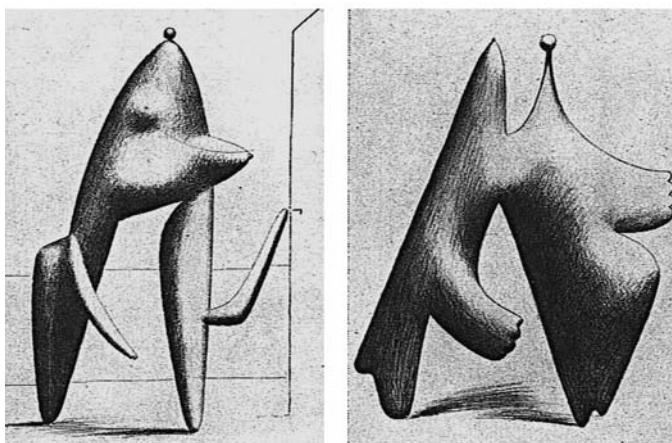


Fig. 5. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de *Cannes*) V y VI.

sexto estado, y la dotación de volúmenes superio-
res con los que estableció nuevas relaciones (Fig.
6, izq).

Su aspecto masivo, pesado, es consecuencia del
aumento conjunto y del desarrollo y la completa
caída de la extensión derecha, alusiva al pecho.
Ésta determina la anulación de los apéndices pa-
rales y la ubicación de éstos, atrofiados en ex-
tensión y desarrollados en anchura, en los latera-
les opuestos, el derecho, exterior y con la llave,
como bifurcación del pequeño soporte; el izquier-
do, interior y sobre el correspondiente.

³² Z VII, 97.

³³ Z VII, 98.

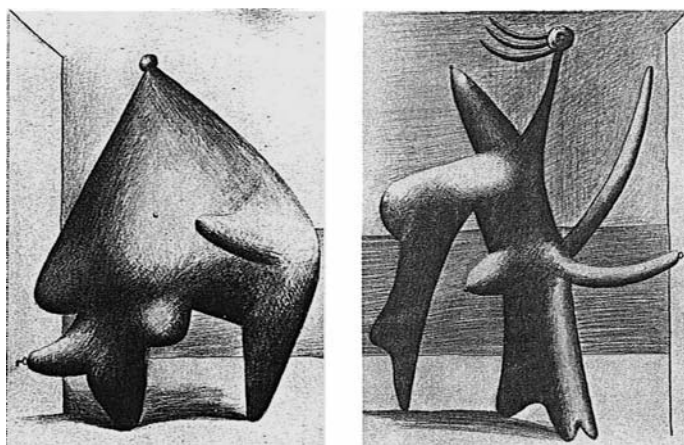


Fig. 6. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes)* IX y X.

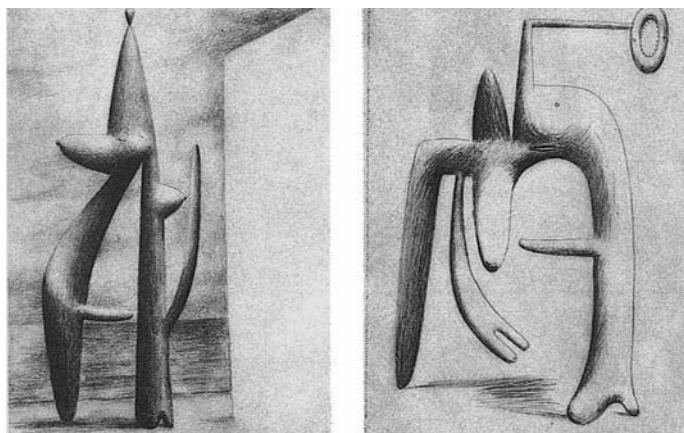


Fig. 7. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes)* XI y XII.

La pesada pantalla adquiere cierta flexibilidad con la ligera inclinación hacia delante y a la derecha del masivo torso piramidal, que, abstracto en sí, se identifica por la información que aportan las extensiones y los apéndices complementarios.

El desarrollo de los soportes y los apéndices adquirió mayor protagonismo en *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes)* X³⁴ (Fig. 6, der).

Los dos soportes tienen formas óseas alteradas por los movimientos diagonales convergentes, que propician el hueco silueta ovalado interior y, sobre todo, por las extensiones esféricas, en el ter-

cio superior izquierdo y en el remate y como parte de la extensión superior horizontal, la derecha. El desnivel proporciona un movimiento acompañado con el contrario de los dos apéndices, muy desarrollados que salen de la cara exterior del soporte izquierdo, el derecho de éstos, más pequeño, a media altura y con la llave de la caseta; el izquierdo, en el interior de la escena marítima, con un fondo escueto pero detallado, en diagonal superior.

La inclinación de la línea superior del cuerpo horizontal destaca la bifurcación que se proyecta sobre el eje del soporte izquierdo, a la derecha con la representación de un pecho apuntado y peraltado, y a la izquierda, en forma de uve con un apéndice alargado rematado por una cabeza derivada de la escultura metálica *Mujer en el jardín*.

VI. Verticalidad y equilibrio, un claro antecedente para Alberto Sánchez; y la inserción de un objeto real como ampliación de la acción, en *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes)* XI y XII

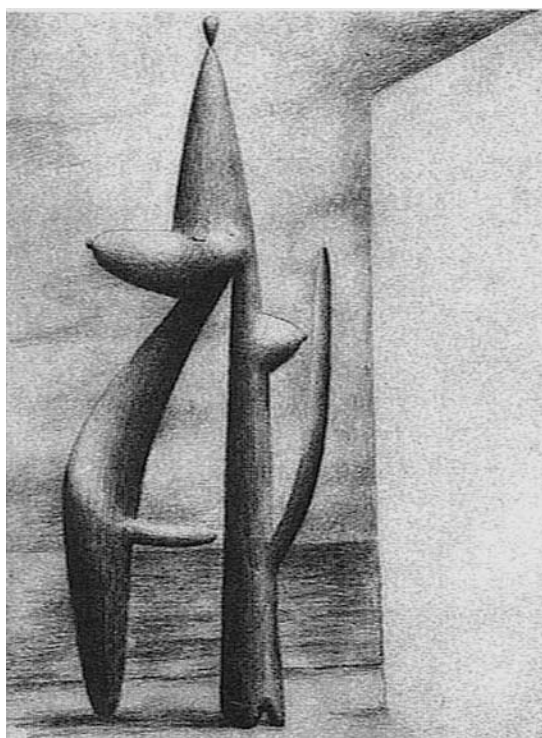
La armonía y la solemne verticalidad de *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes)* XI,³⁵ determinan valores plásticos esenciales, fundamentales para el desarrollo de las inminentes tendencias abstractas vinculadas al surrealismo (Fig. 7, izq).

La leve inclinación interior del soporte derecho, en forma de boomerang, y la convergencia con el izquierdo, cónico, vertical, esbelto, generan un hueco silueta ovoide y desplazado con elegancia hacia este lado. Un apéndice, interior, parte casi del centro del soporte derecho y queda a milímetros del soporte contrario, en trayectoria paralela al suelo; otro, exterior, muy desarrollado, en diagonal ascendente acusada y casi paralelo al soporte izquierdo, lo iguala en altura (Lám. 1).

Una de las dos extensiones esféricas habituales, alusivas a los pechos, ocupa el mínimo espacio libre entre ellos, en el tercio superior. La forma es muy natural. También la de la otra extensión, en el remate del soporte derecho y exterior, por esto, con perfiles opuestos, divergentes. Su proyección es mayor. La firmeza de ambas es significativa del elemento elegido por Picasso como representativo de la belleza del cuerpo femenino. La exten-

³⁴ Z VII, 99.

³⁵ Z VII, 100.



Lám. 1. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XI, Cannes, 1927. Carnet nº 95 o de Cannes. La verticalidad y la elegante estilización de la abstracción orgánica anticipan el sentido lírico de las propuestas prosurrealistas y preinformalistas de Alberto Sánchez.

sión superior de la segunda, con un volumen escalonado en forma de L invertida, proporciona el remate cónico vertical que alude al busto gracias a la pequeña superposición cónica invertida superior, correspondiente a la cabeza.

La forma de horquilla alterada por las extensiones y apéndices de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XII³⁶ proporciona la base para la inserción de un objeto real tal y, a la vez, con distinto sentido que los estados de *El vaso de Absenta*, en París, en 1914 (Fig. 7, der).

La forma ósea del soporte izquierdo y la de asta invertida del derecho, remiten a las raíces primitivas de la prehistoria europea, superada por el organicismo abstracto de la nueva configuración, y por la transformación de los apéndices en consonancia con las inquietudes surrealistas a las que, sin embargo, no responde, sino concuerda.

Los apéndices, interiores, dividen el espacio hueco junto a la extensión esférica y peraltada superior,

caída y vertical, desde la zona central del volumen horizontal. Las formas coinciden con las de los soportes, pero invertidas, ósea la de la extensión horizontal superior, próxima al derecho y descendente, en diagonal curvada hasta la vertical del apéndice izquierdo, una vez superada la de la extensión esférica colgante. Este apéndice, paralelo al suelo y en el tramo medio, acota los espacios interiores, llegando casi hasta aquélla, lo que genera una falsa ventana superior en forma de medio punto.

La extensión horizontal superior se escalona sobre éste, y en el ángulo que ofrece a la derecha, en la zona central, se levanta la otra extensión semicircular y peraltada, en eje con la inferior. Un nuevo escalonamiento de esa extensión, en eje en ángulo recto y de volumen decreciente, posibilita el giro hacia la izquierda que configura el cuello y la cabeza mediante la apropiación de la forma de una llave, que proporciona el doble sentido de la permanente dualidad visual, con la que se distancia de la referencia de *Los vasos de absenta*.

VII. El movimiento armónico de una abstracción orgánica plena y un antecedente del equilibrio de las abstracciones orgánicas de Alberto y las formas blandas de Dalí, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XIII y XIV

El exquisito equilibrio establecido entre el soporte derecho, oval, pesado y masivo, y el izquierdo, cónico, apuntado, ligero, de *El Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XIII,³⁷ establece las bases de la abstracción orgánica, cuya transformación en el lateral izquierdo, en forma de media luna ascendente, aprovecha el impulso ascensional proporcionado por el recurso de las formas menzurgantes y estiradas, precursoras de las blandas surrealistas (Fig. 8, izq).

Son antecedentes directos para las tendencias vinculadas a la abstracción orgánica de la escultura de Alberto Sánchez, afin al surrealismo, y a la onírica de la pintura surrealista de Salvador Dalí.

El aprovechamiento de los extremos de las extensiones potencia el sentido de las formas con criterios exclusivos, que no pasaron a las interpretaciones de los grandes artistas posteriores. El inferior de la media luna del lateral izquierdo, proyectado

³⁶ Z VII, 101.

³⁷ Z VII, 102.

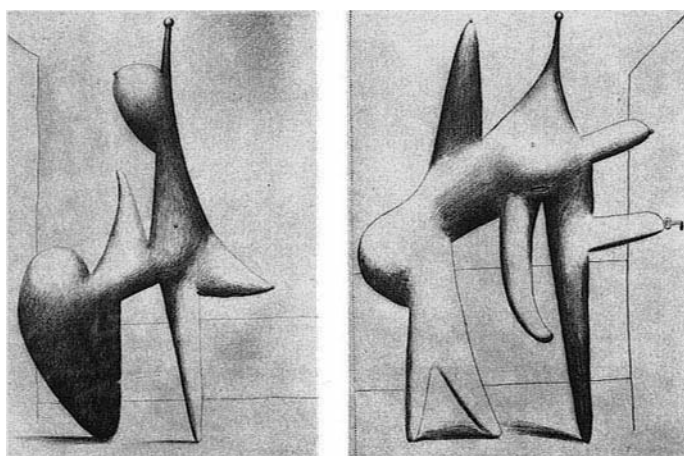


Fig. 8. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XIII y XIV.

hacia fuera, queda equilibrado por el desarrollo de otra extensión afín en sentido contrario, hacia la izquierda y arriba, pronunciada desde la zona central de la extensión diagonal, creciente hacia la izquierda que prolonga los soportes y continúa con la media luna creciente en ese extremo. El superior de ésta, sustenta una pequeña esfera y, con ello, sustituye al apéndice habitual para el busto.

La adhesión en la parte interior del tramo superior de esa forma, estirada, flexible, alargada, de un pecho femenino, firme, levantado, con una potente diagonal, y tomado del natural, mas descontextualizado por una posición innatural, tanto en la relación corporal como respecto de las condiciones físicas apropiadas, equilibra los movimientos y la relaciona con el estado anterior, que también incluye un elemento real, a la vez que la distingue de las interpretaciones posteriores de los artistas citados.

La forma articulada de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XIV³⁸ se relaciona con los estados sexto y séptimo de la serie (Fig. 8, der).

El énfasis de la extensión superior, sobre los dos soportes, en diagonal creciente hacia el lado derecho, y, en especial, la prolongación curvilínea inferior, en el extremo derecho, sobre el soporte en forma de horquilla, determinan un aspecto antroipoide inquietante. Esa sensación aumenta con el apéndice colgante interior, curvado hacia el lado próximo, el izquierdo, y más aún con los dos

apéndices atrofiados y paralelos de la parte superior del soporte izquierdo, parecidos a los del sexto estado, dirigidos hacia la caseta de playa, el inferior con la llave, el superior con una pequeña esfera de remate que le otorga otro significado, el de uno de los pechos femeninos.

La distinta carga de sentido de cada uno los distingue de la referencia indicada. Un apéndice superior vertical en la línea horizontal equiparable a la configuración dorsal, con forma de óvalo estirado, ligeramente inclinado hacia la izquierda, y con la pequeña bolita superior que lo identifica, representa el otro pecho. Así, uno está en la parte superior de la pierna izquierda, en el muslo, y el otro en la espalda, y lo que cuelga del torso inclinado propio de un homínido sería el otro brazo.

La superficie ascendente de la horizontal superior, entre los dos pechos, en leve diagonal superior el izquierdo, erecto el derecho, está estirada con la intensidad de la del estado octavo.

VIII. Irracionalidad e integración en el paisaje y dos antecedentes de la primera escultura modelada, referentes de Joan Miró, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XV, XVI y XVII

La composición de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XV³⁹ presenta dos novedades, el equilibrio sobre un solo soporte y el protagonismo de la transformación monstruosa de la unidad superior (Fig. 9, izq).

El soporte derecho, en forma ósea que, por su desarrollo y la incidencia de los dos apéndices laterales superpuestos y exteriores, recuerda también a las astas invertidas de un ciervo, sostiene la figura en un equilibrio imposible y sólo compensado por el apoyo de los apéndices en la caseta, el superior con la llave, el inferior con el extremo de un elemento real de base, una toalla que, con esa sobre elevación lateral, compensa la inestabilidad de la forma blanda propia y el peso de la unidad superior, desplazada hacia la izquierda y, en realidad, situada en el centro del total de la composición, como contrapeso centrípeto, una vez sumado el apéndice contrario, en forma de brazo amplificado.

El ensanchamiento de la mano, aumentada, simplificada, deforme por tal relación entre el au-

³⁸ Z VII, 103.

³⁹ Z VII, 104.

mento de volumen y proporciones y la esquematización radical en la que sobresalen cuatro abultamientos paralelos y extremos en alusión a los dedos, contrapesa el balancín, aporta una referencia figurativa y aumenta la sensación de transformación de la forma con la indefinición y el carácter global de las modulaciones extensivas que remiten a los elementos físicos de los que carece.

La forma orgánica de la unidad superior adquiere la condición de monstruo por la fusión de elementos identificables, las extensiones esféricas superior y lateral izquierda, en ángulo abierto y tendido, que representan los pechos, con los orgánicos indefinidos, que suavizan las transiciones y los perfiles, aun con la intervención del ángulo de noventa grados que proyecta a la anterior sobre la forma redondeada inferior. La incisión horizontal en la inflexión de las dos extensiones extremas de esa unidad, sobre el giro del soporte único, completa el significado.

La *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XVI⁴⁰ es consecuencia de la estabilización a través de la armonía de los volúmenes derivados del estado anterior, el número quince (Fig. 9, der).

El soporte único, el derecho, sigue siendo tal, ahora en forma ósea y estable debido a la verticalidad proporcionada por la regularidad de la base. Esa estabilidad aumenta con el desarrollo del apéndice que sale de la parte trasera de la extensión superior, ésta en suave diagonal ascendente hacia la izquierda, aquél colgante y vertical, descendente hasta el apoyo en el suelo. Dos apéndices puntiagudos y de distinto tamaño se levantan, casi verticales, menos el más pequeño, en el extremo opuesto, el derecho de la extensión superior diagonal, convertida en un elemento intermedio con el desarrollo en direcciones opuestas de las extensiones ovales con esferas, una en el tramo medio, hacia arriba y a la derecha; la otra, en el extremo izquierdo, y hacia abajo y al mismo lado.

El movimiento contrapuesto de esas extensiones diversifica la dirección de los pechos, cuyos ejes establecen diagonales paralelas. El aumento piramidal desde el tramo medio de la extensión diagonal superior, bajo la extensión oval ascendente y hasta el límite de la contraria, genera un volumen que aumenta la relación visual del espacio resultante entre ambas. La regularidad de la forma pierde tal condición en el giro interior, hacia la derecha de la composición, del apéndice orgánico superior, abstracto y dotado de sentido con

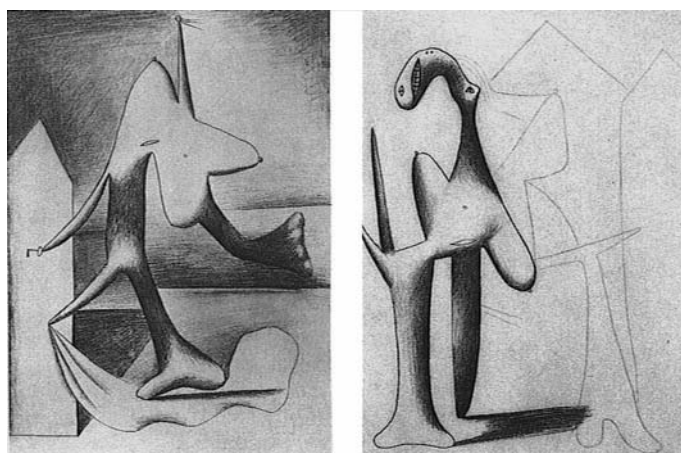


Fig. 9. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XV y XVI.

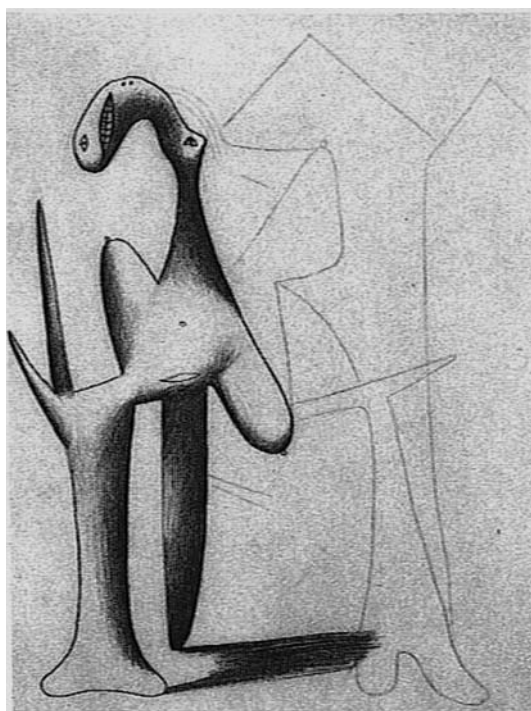
las incisiones superficiales interiores, arbitrarias, significativas, inquietantes (Lám. 2).

Los ojos se aprecian con claridad, uno en la base de la progresión extensiva; el otro, invertido, en el extremo contrario, una vez volteada la superficie. La boca, dentada, amenazante, y también invertida, ocupa el centro de esa superficie; y justo en la parte superior de la inflexión dos pequeños orificios paralelos y ciegos, alusivos a las fosas nasales. El desorden de los elementos y el carácter específico de la boca, proporcionan efectos expresivos que, unidos a la fuerza de la contraposición de volúmenes que determinan las proyecciones paralelas virtuales, difieren de la naturaleza amable de las situaciones playeras implícitas en las anteriores figuras.

Otras incisiones, la oval invertida del extremo izquierdo de la extensión diagonal que sustenta el desarrollo orgánico superior; y el diminuto círculo, sobre ésta y centrado en el espacio iluminado y casi esférico de la base regular de éste, aumentan la confusión en el sentido irreal de las figuraciones surrealistas, pues, según esto, la figura tendría dos bocas y algún otro elemento sin identificar repetido o desplazado a un lugar inverosímil.

Es la *Bañista de Cannes* que anticipa más conceptos y caracteres formales a la configuración tridimensional de los dos estados de la escultura modelada *Bañista* (*Metamorfosis*). Esto induce a la consideración de la procedencia de una misma aplicación del sistema, procedimiento habitual en toda la producción de Picasso. Por otra parte, el

⁴⁰ Z VII, 105.



Lám. 2. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XVI, Cannes, 1927. Carnet nº 95 o de Cannes. En los estados finales, la transformación de los volúmenes orgánicos en figuras con cabezas prefiguradas y un tanto agresivas muestra paralelismos con el compromiso surrealista pronto asumido por Joan Miró.

dibujo aporta claves fundamentales para el diálogo artístico establecido por Joan Miró en la pintura *Mujer sentada*,⁴¹ en 1932; y el dibujo *Sin título*,⁴² en 1934, éstos origen de nuevos modelos propios.⁴³

La composición de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XVII⁴⁴ es análoga a la anterior. Coinciden los soportes y la distribución de los volúmenes intermedios. Varían en la proyección en diagonal superior de la extensión oval del lado izquierdo, y la inversión de la contraria, antes superior, ahora inscrita en la parte inferior de la extensión intermedia, descendente, en diagonal contraria a la anterior, aquélla exterior, ésta interior. La contraposición de los volúmenes mantiene la acción de los ejes virtuales que, en vez de proyectarse desde abajo hacia arriba por delante de la cara,

lo hacen desde la misma posición por detrás de la cabeza constituida por la masa orgánica superior (Fig. 10, izq).

La inversión de los volúmenes desplaza la modulación esférica intermedia, antes en la base de la extensión superior, como unidad rectora, ahora en el extremo inferior de la extensión horizontal intermedia, como elemento articulador. Las esferas extremas de las dos extensiones ovales y de esta esfera estructural, dotan a la figura de tres pechos, efecto más inquietante aún que la doble boca del estado anterior. Los apéndices del extremo derecho tienen cierta inclinación y mayor movimiento, el superior con la llave de la caseta de playa. La extensión superior parte de una constitución cónica análoga. Varía la proyección de la abstracción orgánica que la remata, también interior, con la ampliación de un tramo ondulado previo a la inflexión. Un espacio circular horadado sustituye al ojo de la base; la boca, extendida, en su posición natural, aprovecha el espacio proporcionado por el nuevo tramo, circunstancia que aumenta la agresividad de la alineación dental, prieta, compacta; y un doble círculo concéntrico, desplazado hacia la derecha, sobre la boca, completa la relación de elementos superficiales.

IX. Un modelo para Giacometti y los surrealistas, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XVIII

La *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XVIII⁴⁵ es muy distinta a todas las anteriores (Fig. 10, der).

La configuración no procede del desarrollo de abstracciones orgánicas compactas, de volúmenes en extensión, sino de la combinación de una estructura lineal, derivada de la escultura metálica de Picasso con alambres o hierros forjados, que determina el esquema básico de una figura humana, y un volumen intermedio que, aunque responde a tal condición, sólo es una pieza más ensamblada en un conjunto en el que significa.

La flexión de la pierna derecha y la inclinación consecuente de la izquierda, ambas formadas por finos cilindros sobre pequeñas esferas que aluden a los pies, proporciona una base mínima para la

⁴¹ Colección Particular. Óleo sobre tabla, 46 x 38 cm.

⁴² Colección Particular.

⁴³ COMBALÍA, Victoria, 1998, pp. 83-92.

⁴⁴ Z VII, 106.

⁴⁵ Z VII, 107.

pequeña abstracción orgánica, horizontal y escalonada en depresión descendente hacia la fuga exterior en el lado izquierdo (Lám. 3).

El giro circular y la posterior proyección vertical del cono bifurcado en el tercio superior de la pierna izquierda, permite que la esfera que lo remata, en alusión a la mano, apoye en la proyección de la línea diagonal y costillada que representa el torso, ensamblada en el extremo derecho de la base orgánica, fundamental ya como elemento articulador de la composición. El otro brazo, de constitución similar, invierte los términos, sale del extremo superior de la unidad dorsal, y tras una doble y suave ondulación desciende vertical hasta el apoyo de la esfera en el lomo del escalón orgánico.

La unión de la línea dorsal y el brazo superior, invertido, aumenta la base en la que apoya la esfera superior que alude a la cabeza. La abstracción de ésta es plena. Incluso en lo que refiere a los elementos incisos en superficie, concéntricos, afines a las ficciones cinematográficas espaciales.

Si consideramos sólo la modulación de los elementos lineales y la relación entre el movimiento y la apariencia de éstos, constituye un claro antecedente de algunas esculturas de Alberto Giacometti en los años siguientes, como *Hombre y mujer*, en 1919, y *Mujer degollada*, en 1932, con los que la relacionó Werner Spies,⁴⁶ autor que estableció el orden de prelación en la secuencia y; sin embargo, no explicó el fundamento de la posible relación, ni cómo pudo producirse ni, en su defecto, aclaró si fueron simples paralelismos. En este sentido, es muy interesante la propuesta de Rafael Jackson, que planteó las aportaciones de Picasso como articulador del universo visual surrealista,⁴⁷ marco en el que pudiera interpretarse la ascendencia o prelación sobre las citadas esculturas de Giacometti, e incluso una relación inversa, tal dedujo entre *Bola en suspensión*, del año 1930, y *Bañista con pelota*, de aquél, en 1932.

X. El tercer antecedente de los estados modelados y la última de la serie, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XIX y XX

La inversión de volúmenes procedente de los estados dieciséis y diecisiete indica que Picasso retomó

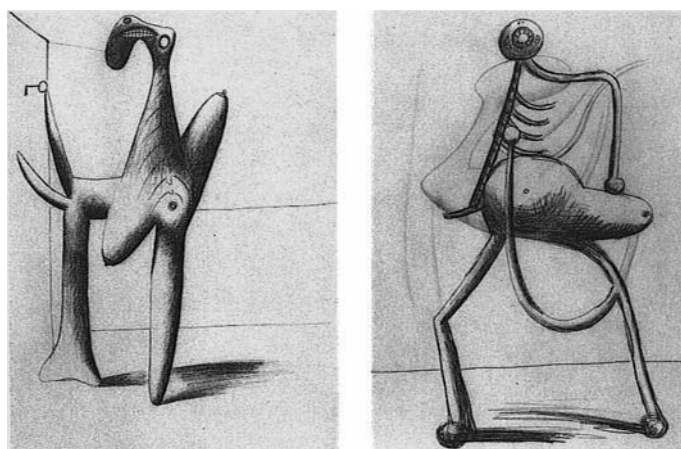


Fig. 10. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XVII y XVIII.

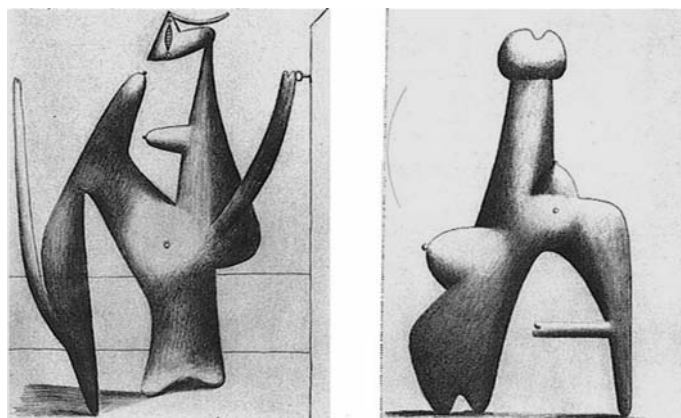


Fig. 11. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XIX y XX.

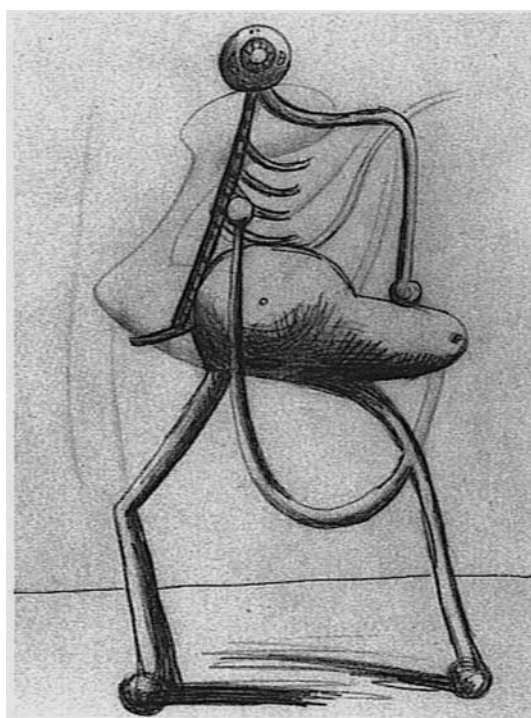
tal aplicación en la *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XIX⁴⁸ (Fig. 11, izq).

Los apoyos y los volúmenes son similares, la variante se sustenta en la eliminación de la diagonal virtual paralela, con el movimiento contrario del pecho superior, desplazado hacia dentro; y la separación de los apéndices extremos, uno a cada lado del volumen total, el derecho desde la parte superior del apéndice que llega hasta el suelo, como refuerzo del soporte; el izquierdo, en el tercio de la extensión diagonal superior, de cuyo tramo medio sale el apéndice del busto. El cuello antici-

⁴⁶ SPIES, Werner, 1989, p. 101.

⁴⁷ JACKSON, Rafael, 2003, pp. 54 y ss., 90 y ss., 170 y ss., 240 y ss.

⁴⁸ Z VII, 108.



Lám. 3. Picasso, *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes) XVIII*, Cannes, 1927. Carnet nº 95 o de Cannes. La transformación lineal, que la vincula con los trabajos propios en hierro forjado; y el ensamblaje de unidades de distinta naturaleza, tal la escultura postcubista de 1914, anticipan los movimientos deshumanizados y mecanizados en las derivaciones surrealistas de Alberto Giacometti.

pa el de *Estatua Palo XIV*, en Boisgeloup, en 1930; y la cabeza recuerda a la de la escultura metálica *Mujer en el Jardín*, en París, en 1929.

La *Bañista del Paseo de La Croisette (o de Cannes) XX*⁴⁹ es, quizás, el estado menos afortunado de los veinte. El carácter pesado de los dos soportes; los perfiles dentados que sustituyen a las extensiones, limitados a éstos; la participación mínima de apéndices, reducidos a uno solo, en el tramo medio del soporte izquierdo, en ángulo y en el interior del espacio vacío intermedio; y el carácter fálico de la extensión cilíndrica superior, determinan un aspecto masivo, achaparrado, poco agraciado y desacorde con la identidad femenina del tema (Fig. 11, der).

XI. Conclusiones sobre *Las bañistas del Paseo de La Croisette (o de Cannes)*

La información aportada por las fuentes directas, Christian Zervos y Daniel-Henri Kahnweiler, como tales, indiscutibles, supuso un inicio excepcional

para el conocimiento de estas obras de Picasso. Grandes expertos como Alfred Barr, Françoise Levaillant, Maurice Jardot, Michel Leiris y Pierre Daix, las tuvieron en cuenta y las convirtieron en máximas categóricas, imprescindibles para la articulación y el correcto desarrollo de los estudios posteriores, muchos interesados en la supuesta relación con el surrealismo, rechazada por el artista.

Fundamental el de Werner Spies, pues aportó la visión concreta de la serie como verdaderas esculturas, con cuanto concierne a la procedencia de las indagaciones plásticas y las circunstancias propias del medio. El análisis formal muestra lo ciertas y profundas que fueron sus reflexiones. Incluso en lo que refiere a los vínculos estilísticos establecidos con posterioridad y sin la implicación de Picasso, con especial fortuna en cuanto supuso para artistas como Henri Laurens, Jean Arp, Joan Miró, Yves Tanguy, Salvador Dalí y Alberto Giacometti; y en la capacidad para deslindar lo que no es cierto respecto de otros como Marx Ernst, Giorgio di Chirico y René Magritte.

Lo discutible de la propuesta de Werner Spies es la procedencia de las deformaciones de los dibujos escultóricos de Picasso, según él debidas a la influencia de las esculturas de Matisse, pues las de este artista están determinadas por las simplificaciones esencialistas de tipo primitivo, esto es, por la concepción básica del cuerpo humano, modelo y esquema de representación simplificado con la primera mirada, con el trazo primario. Es cierto, como dijo Werner Spies, que la figura del fondo del cuadro de Matisse, *Lujo I*, se deforma con el movimiento; sin embargo, lo hace en el mismo sentido que las dos del primer plano, una cerrada sobre sí misma y la otra estática y no con la ambivalencia orgánica de los dibujos y las dos esculturas de Picasso.

La linealidad que defendió Werner Spies en Picasso no procede de Matisse, no acota como en la pintura de éste, se proyecta en el espacio como un dibujo en el aire, tal sucedió con su escultura metálica, hecho que vio claro y advirtió Kahnweiler. El engrosamiento de tales líneas según determinadas leyes plásticas, tendentes al equilibrio, llevó a Picasso a esas abstracciones orgánicas. En consonancia con ello, la referencia para la aplicación del sistema creativo propio fueron las leyes predeterminadas de la composición fotográfica, propuestas por Carsten-Peter Warncke. Éstas determinan las deformaciones en relación con las características del enfoque, debido al ángulo deter-

⁴⁹ Z VII, 109.

minado y la profundidad de campo, con resultados hasta entonces inéditos en la obra de Picasso, tendente a la construcción, no, como en el nuevo modelado de Matisse, a la deconstrucción de la forma, con ello transformada.

Veámoslo en el desarrollo formal, las esculturas de Picasso en hierro o alambre están formadas por tubos o varillas cuyas direcciones y cruces originan formas rectangulares, triángulos y elipses, y éstos, pirámides alargadas y cubos comprimidos. Vean en ello la acción de las deformaciones según las leyes de la composición fotográfica. Las mismas figuras, reales o virtuales, articulan la progresión de *Las Bañistas de Cannes* mediante zonas concretas de las extensiones y los huecos siluetas consecuentes.

Ese proceso de asociación, propio del arte intelectual de Picasso, lo indujo a la vez a la abstracción y a la figuración; en ésta otorgándole un significado arbitrario a las formas abstractas. La ambivalencia del sentido de la forma subsiste en la transformación plástica de las esculturas modeladas, en las que las formas cambiantes alternan la relación prístina entre lo lleno y lo vacío, lo cerrado y lo abierto, con la propia basada en lo ancho y lo estrecho, la masa y la estilización del volumen.

En los dos casos, en las esculturas metálicas y en éstas, antecedentes de las modeladas, la forma en sí está libre de contenido, es Picasso quien lo dota, de modo que, la forma abstracta, que en pocas ocasiones aparece como tal, pero lo hace, está siempre, como advirtió Werner Spies, asociada a figuras humanas en una peculiar metamorfosis.

También puede discutírsele a Werner Spies la relación de las estructuras con los modelos de la arquitectura megalítica, sólo supuesta y sin argumentos sólidos. Las estructuras de los dibujos escultóricos y las esculturas biomórficas modeladas por Picasso responden a las leyes de la composición interna derivadas de las innovaciones técnicas y formales antes expuestas y, eso sí, a la sugerente transformación de las formas ambiguas según las posibilidades perceptivas del espectador. Ése es el sentido de la metamorfosis de la figura y la base del contacto con la escala humana.

Como tuvo en cuenta Brigitte Baer,⁵⁰ tal condición, la capacidad de cambio o metamorfosis, re-

laciona el propósito de Picasso con una obra clásica con indudable repercusión, la *Metamorfosis* de Ovidio. El poeta latino, cuya cronología fue 43 a. C. a 17 d. C., fue un narrador singular por la riqueza de sus registros; tanto como Picasso en su época y sus propuestas creativas; mas no cometamos el error de establecer en los dibujos de Cannes y las dos esculturas con ese título más que un interés primario, una coincidencia en el deseo de transformación.

Con ello concuerda la afirmación de Kenney sobre Ovidio,⁵¹ recogida por Antonio Ramírez de Verger:⁵²

El lector siempre puede entretenerse con cambios inesperados de tema, con paréntesis, con contrastes y alteraciones del estilo narrativo. El objeto de su estilo es mantener el poema moviéndose continuamente y para ello tiene la necesidad de variar el tono y el tempo de acuerdo con el carácter de los mismos episodios.

Ello y la propia capacidad del mito para cambiar de apariencia, tienen una sorprendente similitud con las formas de Picasso que estudiamos; no obstante, esto desde el punto de vista conceptual y sin conexiones formales que justifiquen el desarrollo plástico. Picasso ilustró la *Metamorfosis* de Ovidio en 1931, y los proyectos escultóricos y las esculturas son, en su mayoría, de 1927 a 1930, esto es, anteriores; además, en esas ilustraciones, Picasso no incluyó ninguna abstracción orgánica, se decantó por referencias clásicas griegas y romanas, que resolvió con líneas precisas y una gran limpieza en las definiciones figurativas.

La misma Brigitte Baer lo planteó como una cuestión de concepto, no de formas concretas ni de estilo de representación; e incluso afirmó que *se dice que el artista no leyó más que ciertos pasajes subrayados por el editor*.⁵³ Si eso fue así para las obras vinculadas con los textos del poeta romano, sería absurdo buscar una relación de otro tipo en obras anteriores a la lectura de éstos, fuese limitada o más extensa.

Referida esta cuestión, habría que volver a las leyes de la composición fotográfica como referencia en la aplicación del sistema creativo que originó las relaciones plásticas internas. Esto sitúa en primer plano a la creatividad técnica de Picasso. La triple condición derivada de las cualidades forma-

⁵⁰ BAER, Brigitte, 1992, pp. 111-154.

⁵¹ KENNEY, E. J., 1973, p. 132.

⁵² RAMÍREZ DE VERGER, Antonio, 1995, p. 31.

⁵³ BAER, Brigitte, 1992, p. 114.

les de la referencia, la aplicación de dichas leyes como medio de manipulación y la creatividad técnica con la que sacó el máximo partido a tales conceptos en amplias series de variantes, de ese modo relacionadas pese a los distanciamientos finales, amplía y completa el conocimiento y la relación de los tres grupos que distinguió Wener Spies.

Carsten-Peter Warncke las tuvo en cuenta cuando reclamó la relación consubstancial entre los dibujos, las esculturas y las pinturas. No estudió los veinte estados como esculturas vinculadas a un proyecto concreto, alineadas en el paseo marítimo de La Croisette; tampoco los planteó como dibujos o proyectos con la atención propia que requiere cada unidad; mas sus observaciones globales son fundamentales aplicadas a las propuestas de Werner Spies. Por eso, se puede decir que este autor aportó la vía idónea para la indagación que posibilita la aprehensión de la verdadera carga de sentido de la serie.

Sólo llegado a este punto son factibles las consideraciones sobre las relaciones formales individuales y por grupos.

En *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) I a XI, las extensiones modeladas son bioformas en las que se distinguen dos apéndices femeninos, los pechos, y una cabeza genérica que anticipan los elementos de *Figura femenina I* y los de los distintos estados del *Monumento a Apollinaire*, en París, en 1928. En ellas, los espacios libres o huecos forman contra siluetas o formas geométricas en vacío, cuya limpieza de trazo incluso supera a la de las esculturas en metal. Los apoyos en el suelo son mínimos, tres puntos de contacto, dos en los casos de la segunda, la tercera, la séptima y la novena. La número cinco tiene un arco y dos segmentos rectos y paralelos con bolas superiores que hacen pensar en la confluencia de la aplicación del sistema con *Figura femenina II* y *III*, proyectos de esculturas metálicas que, según quedó indicado, incluyen esferas sólidas comparables.

De ellas, la número nueve es más masiva que ninguna. La diez tiene tres extensiones voladas simu-

lando el pelo, tal los tenedores que forman la melena de las esculturas metálicas *Mujer en el jardín* y *Cabeza de mujer*, según se expuso, una de las esculturas vanguardistas más importantes del siglo XX.

Las relaciones con las principales pinturas se pueden interpretar en varios sentidos. El equilibrio entre extensiones ininterrumpidas y apéndices es equiparable al de las pinturas *Bañista en la orilla*, en Dinard, en 1928; y *Gran desnudo en sillón rojo*,⁵⁴ en París, en 1929. La organización en torno a un elemento intermedio obtenido por la prolongación común de los dos soportes y la progresión de éste como base de las proyecciones superiores y los volúmenes en equilibrio laterales, es común a *El acróbata azul*,⁵⁵ en París, en 1929; y *El acróbata*,⁵⁶ en París, en 1930 (Lám. 4).

Las números once a quince son más lineales e inestables. Las dieciséis, diecisiete y diecinueve, tienen cabezas monstruosas, con grandes bocas abiertas y ojos independientes y frontales, que las avalan como los estados previos de *Bañista (Metamorfosis) I* y *II*, de las que Werner Spies dijo que hay antecedentes en estos proyectos y no los precisó. Es el modelo que desarrolló en las pinturas *Gran desnudo en sillón rojo*, antes citada; el personaje central de *La Crucifixión*,⁵⁷ en París, en 1930; y *Figuras a orillas del mar*,⁵⁸ en París, en 1931.

Especialmente afortunada fue la relación que Werner Spies estableció entre el estado número dieciocho y la *Mujer degollada* de Alberto Giacometti, en 1932.

XII. Conclusiones sobre las esculturas modeladas, *Bañista (Metamorfosis) I* y *II*; y *Centauro*, en París, en 1928

Picasso decidió el modelado de las primeras esculturas en las que siguió los principios orgánicos, *Bañista (Metamorfosis I*⁵⁹ y *II*⁶⁰), en París, en 1928. Las dos, análogas, están relacionadas con las anteriores aplicaciones de su sistema, resueltas en Cannes y Dinard con dibujos afines a los volúmenes reales.

⁵⁴ Museo Picasso, París. Óleo sobre lienzo, 195 x 129 cm. Z VII, 263; MPP 113.

⁵⁵ Museo Picasso, París. Carboncillo y óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. MPP 1990, 15.

⁵⁶ Museo Picasso, París. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Z VII, 310; MPP 120.

⁵⁷ Museo Picasso, París. Óleo sobre contrachapado, 51'5 x 66'5 cm. Z VII, 287; MPP 122.

⁵⁸ Museo Picasso, París. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. Z VII, 328; MPP 131.

⁵⁹ Museo Picasso, París. Barro, 22'8 x 18'3 x 11 cm. Una réplica en bronce. Werner Spies (WS) 67; MPP 261.

⁶⁰ Museo Picasso, París. Barro, 22'8 x 18'3 x 11 cm. Una réplica en bronce. Kahnweiler y Barassaï (KB) 13 y 14; WS 67 A; MPP 262.

La primera propuesta en ese sentido fue de Christian Zervos,⁶¹ que contó con el inmediato apoyo de Kahnweiler. Desde esa época, coetánea, nadie la discutió. Werner Spies la confirmó pasadas cuatro décadas⁶² y aportó una explicación brillante.⁶³ Afirmó que las dos esculturas, muy parecidas, tienen un volumen de base y, por ello, un equilibrio de los que carecen los proyectos. Según pensó, las deformaciones biomórficas de las esculturas están organizadas en torno a dos ejes, longitudinal y transversal, que se cortan en el centro y originan cuatro espacios o cuadrantes, en los que los volúmenes y las zonas vacías están distribuidos con regularidad. En consecuencia, las deformaciones las compensan y evitan la rigidez.

Peter Read aportó el dato de la posible iniciativa de Picasso, que la presentó como alternativa al conocido *Monumento a Apollinaire* realizado con alambres soldados.⁶⁴ Si ésta noticia fuese cierta, sería indicativa de dos cuestiones significativas: el deseo del artista por resultar elegido en el concurso convocado, pues habría presentado dos posibilidades de naturaleza muy distinta con objeto de aumentar sus posibilidades; y la presentación de dos esculturas procedentes de aplicaciones de su sistema que, como tales, tienen una explicación plástica previa y ajena al tema de la convocatoria, el homenaje al poeta, con el que, eso sí, concuerdan, la de alambre en la renuncia a la materia; la bioforma modelada en la transformación surrealista, definida por el poeta muchos años antes del inicio del movimiento artístico al que dio nombre.

La composición asume una condición bifrontal en consonancia con los desarrollos en el plano de los dibujos escultóricos del *Carnet de Cannes*. La disposición y el sentido de las extensiones y los apéndices concuerdan con los de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o de Cannes) XVI y XVII; sin embargo, ni los reproduce, ni parte de ninguno de estos estados. La disposición de los soportes verticales es distinta a la de todos los dibujos escultóricos, circunstancia lógica, pues las esculturas tienen que tener una estabilidad real y, para ello, deben darse condiciones físicas determinadas (Lám. 5).

La condición bifrontal proporciona dos lecturas visuales alternativas en la que los soportes invierten las posiciones. Por ello, la consideración sobre la posición es relativa. Uno de ellos, ancho, masivo,



Lám. 4. Picasso, *Bañista en la orilla*, Dinard, 1928. La serie de dibujos escultóricos de Cannes está relacionada con las aplicaciones que originaron numerosas pinturas en la misma localidad y Dinard.



Lám. 5. Picasso, *Bañista (Metamorfosis) I*, París, 1928. Museo Picasso, París. Es la escultura que confirma la identidad plástica de los dibujos escultóricos de la serie de las *Bañistas del Paseo de la Croisette*, en Cannes.

⁶¹ ZERVOS, Christian, 1927, pp. 277 y ss.

⁶² SPIES, Werner, 1971, pp. 85 y ss.

⁶³ SPIES, Werner, 1989, p. 98.

⁶⁴ READ, Peter, 1985, p. 183.

se abre en la base y proporciona un punto de apoyo amplio, estable, resuelto en la parte superior con una especie de almohadillado que remite a los dedos de los pies, realzados, sobredimensionados. El otro apoya en una configuración esférica que se abre ascendentemente en disposición cónica invertida y en diagonal interna.

La extensión horizontal superior y común aumenta la estabilidad. La prolongación informe, abultada y masiva, de ésta, volada sobre el soporte con la base más amplia, descompensa la distribución en alzado y compensa la estabilidad del conjunto, a la vez que ofrece un lateral cóncavo en forma de hueco silueta complementario del interior de los soportes.

Tres pequeñas extensiones semiesféricas, una en la parte superior de uno de los laterales de la extensión horizontal, en diagonal ascendente en el eje del desplazamiento interior del soporte cónico invertido; otra, frontal, en el lateral opuesto de la parte superior interna de la extensión informe del extremo de la horizontal; y la tercera, en la parte inferior del lado opuesto de la misma extensión informe, aluden a los pechos de la mujer, que, visualmente, nunca se presenta con tales deformaciones, pues desde cada uno de los dos puntos de vistas posibles sólo se ven dos de estas extensiones.

En un caso, cuando el soporte masivo y la extensión volada quedan a la izquierda del espectador, en diagonales opuestas, la que está en la parte superior de un lateral del elemento horizontal, superior y con un leve desplazamiento hacia la izquierda; la de la extensión orgánica, en diagonal inferior y exterior. Desde el otro lado, las direcciones se oponen en paralelo, a la vez que se desplazan por las posiciones frontal y diagonal ascendente de cada una.

Dos incisiones semicirculares y con un punto interior, una en cada lado y sobre extremos opuestos de los apéndices, aluden a otros dos pechos, de manera que si se asocian a la extensión próxima, la figura adquiere nuevas posibilidades de interpretación. Si se valoran en función de las relaciones establecidas entre las extensiones, la figura sí adquiere una condición irreal con la presencia simultánea de tres unidades.

Los apéndices tienen cualidades inéditas en los dibujos. También son tres y sólo se ven dos desde cada lado. Esto es posible porque dos están pegados a la superficie, en forma de relieve. El del lateral en el que los volúmenes masivos quedan a la izquierda del espectador, en diagonal ascendente

de izquierda a derecha de la escultura; el del lado contrario, con sección trapezoidal, en forma de segmento de círculo desde la parte superior del soporte más liviano hasta un espacio intermedio bajo la vertical de la extensión esférica frontal. El otro apéndice, visible desde los dos puntos de vista, sale desde el extremo de la extensión horizontal opuesto al masivo y volado y, con una leve diagonal interior, une con la parte superior interna de la extensión informe, originando otro espacio interior, equiparable a los huecos siluetas de los planos.

Ésta representa la cabeza de la bañista y responde al mismo carácter dual. La diagonal descendente que propicia la unión presenta configuraciones distintas en cada cara, en forma de cápsula con un apéndice triangular en la parte central del perfil superior; articulada a través de la secuencia continua de una esfera, una pirámide y un tramo en forma de cápsula. Las incisiones pentagonales y ovales aluden a rasgos faciales difíciles de identificar.

Werner Spies estudió el esquema compositivo con acierto; mas, como pensó a Picasso como a cualquier otro escultor de vanguardia, y no en cuanto a lo singular de su sistema creativo, no valoró la incidencia de las leyes de la composición fotográfica, advertidas por Peter-Carsten Warncke. Éstas explican la configuración del soporte masivo, cuya expansión procede de las vistas fotográficas desde un punto de vista superior y casi vertical, que, por inusual respecto de los rayos centrales de visión habituales, parecen deformes, cuando sólo son consecuencia de la realidad percibida desde puntos de vistas alternativos.

A ese valor, común a las esculturas con alambres y con hierros y, por supuesto, a los dibujos y las pinturas de la tercera década, incluidas las figurativas con raíces clásicas, adecuó los elementos formales. O dicho de otro modo, con esa referencia técnica, alternativa a la formal, resolvió la aplicación de su sistema. El pie almohadillado es análogo a las manos tales de *Bañista del Paseo de La Croisette* (o *de Cannes*) VIII y XV; no obstante, la aplicación de las leyes fotográficas a los volúmenes reales lo reubica o encaja con propiedad y lo distingue de la configuración arbitraria propiciada por el desarrollo en el plano.

Las diagonales fugadas hacia la cabeza, empujadas y achatadas, corresponden a las propiedades formales de una fotografía tomada desde un punto de vista bajo y sin la profundidad de campo adecuada. Es lo que las distingue de *Bañista del*

Paseo de La Croisette (o de Cannes) XVI y XVII, relacionadas.

Picasso tomó las cualidades lineales de las composiciones fotográficas, sobre las que añadió, de modo arbitrario, el volumen de las hermosas mujeres a las que, como hombre, aspiraba. La combinación de las dos referencias, la anatomía deformada por la fotografía y las cualidades de las líneas o ejes desviados tomados de ellas, fundamentaron las abstracciones orgánicas.

Inició las aplicaciones con las referencias indicadas en Cannes, en 1927; las mantuvo en los proyectos escultóricos del segundo grupo enunciado por Werner Spies; y en la actividad que continuó en Dinard, París y Boisgeloup, en 1928 a 1931. La referencia fotográfica de las obras en extensión determinó en éstas las líneas en las que superpuso formas orgánicas o esféricas y triangulares y ovales independientes, montadas con criterio constructivista (Lám. 6).

Todo ello es compatible con las deducciones de Werner Spies, que las llamó esculturas esqueléticas y las asoció con los dólmenes de Bretaña. Si esa referencia fuese cierta, y no sería extraño, debido a la predisposición de Picasso hacia el arte prehistórico europeo, comprobada en las esculturas primitivas de la primera década, aunque no lo haya vinculado con rigor y la hayamos descartado aquí respecto de estos dibujos y esculturas, lo sería de modo simultáneo a los procedimientos y las técnicas enunciadas.

En el complejo proceso plástico de las aplicaciones del sistema sobre referencias simultáneas, ya técnicas, ya conceptuales, ya formales, es necesario advertir un matiz. Werner Spies pensó que la aportación formal de ascendencia prehistórica y las novedades formales de la creación propia proceden de un mismo criterio de representación referencial de la figura humana, que, quizás, se debería considerar por separado. Si se hace así, la sustitución de la referencia natural de la bañista por los dólmenes daría como resultado la abstracción de *Escultura Abstracta I a IV*; y la de la bañista por cualquier otra figura humana, las correspondientes de *Figura I a XIII*.

No son las únicas esculturas debidas a este proceso, Kahnweiler informó a Werner Spies⁶⁵ de la



Lám. 6. Picasso, *Bañista (Metamorfosis) I*, París, 1928. Museo Picasso, París. Estado análogo al anterior, pese a las pequeñas diferencias que le otorgan carácter propio. El sentido de la figuración, procedente de los dibujos de Cannes del año anterior, está basado en la fuerza orgánica de los volúmenes tratados en extensión. La ambigüedad formal y la capacidad de transformación, el carácter mutante de la forma, anticipan fórmulas y gustos surrealistas; la configuración de la cabeza, su aspecto inquietante, incluso agresivo, mantiene paralelismos con la pintura de Joan Miró.

existencia de un *Centauro*⁶⁶ modelado por Picasso, que relacionó con *Bañista (Metamorfosis I y II)*, modeladas en 1928.

Christian Zervos publicó las fotografías de los dos estados análogos indicados,⁶⁷ y no aludió a este *Centauro*. Cuando Werner Spies dejó constancia de la advertencia de Kahnweiler habían pasado sesenta años de su modelado e inmediata pérdida. Se desconocen las circunstancias y no es posible precisar si fue destruido o sólo está ilocalizado.

La relación propuesta por Kahnweiler, fuente directa y uno de los mejores conocedores de la obra de Picasso, es suficiente para incluirlo en alguno de los grupos modelados de estos años. Werner Spies puso en valor tal testimonio; sin embargo, no dilucidó los posibles valores formales de la escultura perdida y tampoco la incluyó en su catálogo.

⁶⁵ SPIES, Werner, 1989, p. 98.

⁶⁶ Destruído. Barro, 30 cm. de altura. No aparece en ningún catálogo de la escultura ni la obra completa de Picasso.

⁶⁷ ZERVOS, Christian, 1927, p. 277.

La constitución mixta del personaje mitológico, con cuerpo de caballo y torso de hombre,⁶⁸ presentaría una estructura semejante a la de los dibujos escultóricos y las esculturas modeladas en extensión, en Cannes y París. La composición y el procedimiento de los dibujos escultóricos de Dinard, basados en el principio de equilibrio de las unidades autónomas, serían menos adecuados respecto de las cualidades originales de la referencia iconográfica; aunque, no habría que descartarlos por ello.

Si la configuración de *Centauro* fuese análoga a la de los estados propuestos, la unidad en extensión con dos soportes y una transición común, intermedia y horizontal o diagonal, estaría asociada a los significados visuales de una estructura básica común, procedimiento que le permitiría sacar provecho de la ambigüedad de las formas.

Bibliografía

- BAER, Brigitte: "Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta". En *Picasso Clásico*. Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Ayuntamiento de Málaga, 1992, pp. 111-154.
- BARR, Alfred H. *Picasso, fifty years of his art*. Nueva York, 1946.
- BOWNESS, Allan. "Picasso's sculpture". En *Picasso in Retrospect*. Granada, 1983.
- COMBALÍA, Victoria. *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid: Electa, 1998.
- COWLING, Elizabeth; GOLDING, John. *Picasso: Sculptor/Painter*. Tate Gallery, 1994.
- DAIX, Pierre. *Picasso*. Barcelona. Planeta, 1991.
- GOLDING, John; PENROSE, Roland. *Picasso in Retrospect*. Granada, 1983.
- JACKSON, Rafael. *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid. Alianza, 2003.
- JARDOT, Maurice. *Picasso: Peintures 1900-1955*. París: Museo de Bellas Artes Decorativas, 1955.
- KENNEY, E. J. "The style of the Metamorphoses". En Binns, W. (Coor.). *Ovidio*. Londres y Boston, 1973.
- LEIRIS, Michel. "Toiles récentes de Picasso". *Documents*. París, 1930.
- LEVAILLANT, Françoise. "La danse de Picasso et le surrealisme". *L'Informatio d'Histoire de l'Art*. París, 1966, cuaderno cinco.
- LUQUE TERUEL, Andrés. "Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia". *Norba-Arte*, 2005, pp. 199-217.
- LUQUE TERUEL, Andrés. "Picasso: sistema creativo propio". *Espacio y Tiempo*, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 109-136.
- LUQUE TERUEL, Andrés. "Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con alambres soldados, en París, en 1924 a 1928". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2010, pp. 193-246.
- LUQUE TERUEL, Andrés. "Revisión y naturaleza de las esculturas de Picasso con materiales y objetos encontrados", en Tremblay-Sur-Mauldre y París, en 1935 a 1941. *Laboratorio de Arte*, 2010, pp. 465-494.
- LUQUE TERUEL, Andrés. "Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con hierro batido y forjado, en París, en 1928 a 1931". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 2011.
- PENROSE, Roland; GOLDING, John (Editores). *Picasso 1881/1973*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- MAÑERO RODICIO, Javier. "Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del Arte Contemporáneo", *Locus Amoenus* 10, 2009-2010.
- RAMÍREZ DE VERGER, Antonio. "El estilo de las Metamorfosis o el arte de contar un cuento". En *Ovidio: Metamorfosis*. Madrid: Alianza, 1995.
- READ, Peter. *Picasso et Apollinaire. Les Metamorphose de la memoire, 1905-1973*. París: Jean Michel Place, 1985.
- RUBIN, William. *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museo de Arte Contemporáneo, 1972.
- SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje; y Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa, 1989.
- WARNCKE, Carsten-Peter. *Picasso*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992.
- ZERVOS, Christian. "Sculptures des peintres d'aujourd'hui", *Cahiers d'Art*, vol. 3, n° 7, París, 1928.
- ZERVOS, Christian. "Proyectos de Picasso para un monumento", *Cahiers d'Art*, vol. 4, n° 8/9, París, 1929.

⁶⁸ ESCOBEDO, J. C., 1985, pp. 94 y 95.